

## *Teatro de Feira: O Genuíno Popular do Público Erudito?*

**Paula Gomes Magalhães**

Centre for Theatre Studies –  
University of Lisbon

**Abstract** | During the second half of the 19th century and the early years of the 20th century, funfairs and their entertainments were one of the most sought-after manifestations of popular culture in Lisbon. These funfairs were created to amuse the underprivileged classes, yet they were also attended by the uprising bourgeoisie who sought to flaunt there its wealth and status. Among several attractions, theatre was one of the most appreciated. However, this preference was being brushed off from the writings of the elite of that time, mostly fascinated with progress, speed and erudite entertainments. Many depreciated it as popular (in those days meaning a “lower entertainment”), thus fleering its conditions and performances, while others praised its uniqueness. This article intends to reanalyse the audience who attended these theatres and to show that, despite the clear division drawn between popular culture and erudite culture, this division was not always real.

**Keywords** | theatre; funfair; Lisbon; audience; popular; erudite.

Em Lisboa, as feiras e os seus divertimentos foram uma das mais concorridas manifestações da cultura popular durante a segunda metade do século XIX e primeiros anos do século XX. Criadas para entretenimento das classes desfavorecidas (numa altura em que começa a ganhar relevo o movimento migratório do campo para as cidades e a população operária cresce de forma significativa), não deixaram de ser frequentadas pela burguesia em ascensão que procurava, também ali, ostentar a sua riqueza e o seu estatuto.

Depois de terem começado por ser essencialmente mercados abastecedores, onde era possível encontrar toda a espécie de produtos, as primeiras feiras foram, aos poucos, perdendo essa primitiva função, para se transformarem em espaços de diversão popular, com a multiplicação das barracas de “comes e bebes” e dos espaços de entretenimento, como carrosséis e figuras de cera, barracas de “pim pam pum” e tiro ao alvo, exposições de animais amestrados e aberrações (gigantes, mulheres barbudas, meninos gordos, etc.), cicloramas e cafés-cantantes, marionetas e teatros. Dando conta desse volte face nas feiras, uma crónica publicada na revista *Ocidente* refere que o público foi deixando de ir às feiras para gastar dinheiro e de lá “trazer alguma coisa”, passando simplesmente a “gastá-lo para não trazer nada”: acorria ao mexilhão e à sardinha assada, deslumbrava-se com as figuras de cera e com os museus de coisas raras e esquisitas, divertia-se nas barracas de tiro ao alvo, admirava as bailarinas de sevilhanas dos cafés-cantantes e comprava “gaitas, assobios, cega-regas” e tudo o que fizesse barulho, “formando com isto uma orquestra infernal de instrumentos fáceis” (*Ocidente*, 01-10-1885: 219).

Segundo o cronista Alfredo de Mesquita, tratava-se sempre da mesma feira, armada em diferentes locais, o que leva a crer que os divertimentos e as barracas de “comes e bebes” andavam de feira em feira, repetindo ementas e espectáculos. No tempo em que funcionavam as feiras do Campo Grande, Belém e Amoreiras, as barracas começavam por se instalar nas Amoreiras (durante a Primavera), rumando depois a Belém (nos meses de Verão), terminando a temporada no Campo Grande (já na altura do Outono). Mais tarde surgem, entre outras, as feiras de Alcântara, da Avenida (também chamada Feira de Agosto, que se realizava no Parque Eduardo VII) e a feira de Santos.

Quando se tornaram essencialmente centros de diversão (em meados do século XIX), os teatros ambulantes eram um dos principais atractivos destas feiras, criando inclusivamente uma geração de artistas que ficariam famosos pela sua prestação nestes palcos de terceira ordem. Mas nos primitivos barracões de madeira e cobertura de lona, eram companhias de arlequins e saltimbancos que ali actuavam, ao estilo da que

é descrita no *Roman Comique* de Paul Scarron ou no *Capitaine Fracasse* de Théophile Gautier: trupes ambulantes que andavam de terra em terra apresentando acrobacias, pantomimas, pequenas farsas, entre tantos outros números, em espectáculos de poucas palavras e argumentos mas, ainda assim, capazes de cativar a atenção de um público diversificado. A grande maioria tinha, na frente, uma pequena varanda ou um largo estrado com varandim, onde alguns elementos da trupe, normalmente o palhaço ou o próprio director da companhia, publicitavam os espectáculos com a ajuda de um pequeno grupo de músicos e de algumas bailarinas. Este modelo, herdeiro da *comedia dell'arte* e do teatro de feira francês, com as suas paradas (assim eram designadas as varandas e as pequenas representações que nelas eram apresentadas), era replicado de feira em feira e muitas vezes fora delas (Fig. 1). Depois, o teatro de feira evoluiu até ao ponto de não haver verdadeira distinção entre os teatros de segunda ordem – que na cidade apresentavam, dramas, comédias, melodramas, cenas-cómicas e tragédias – e os de feira, a não ser ao nível do espaço de representação, que nas feiras não deixou nunca de ser o barracão de madeira com a cobertura de lona.



Figura 1: A parada de um teatro de arlequins, ilustração de Manuel de Macedo, *Diário Ilustrado*, 17-07-1872

De entre o rol de divertimentos oferecidos no recinto das feiras, o teatro (fosse de arlequins ou declamado) sempre foi um dos mais apreciados, como o comprovam algumas crónicas e folhetins de Júlio César Machado ou Ramalho Ortigão (só para dar alguns exemplos), mas essa predilecção foi sendo arredada dos estudos da elite de então, fascinada fundamentalmente pelo progresso, pela velocidade e pelos divertimentos eruditos. Embora alguns autores (mais tardios) abordem o tema de modo mais amplo, como é o caso de Mário Costa na obra *Feiras e outros divertimentos populares de Lisboa* (1950), fazem-no de forma pouco precisa, com referência apenas aos teatros erguidos a partir da década de 1870, altura em que, nas feiras, o teatro começa a replicar o repertório dos teatros populares da cidade. Votados ao esquecimento ficavam os anteriores barracões, de arlequins e saltimbancos, em que os palhaços, debruçados sobre a parada, não se cansavam de apregoar as virtudes da função que estava sempre prestes a começar: – *É entrar senhores! É entrar! Vai principiar a função. Vai principiar. Compre os seus bilhetes!*

Embora fossem lembrados por muitos dos que frequentavam as feiras naqueles tempos, nem todos se atreviam a considerar que era teatro o que nas barracas de arlequins era apresentado, como era o caso do dramaturgo Penha Coutinho. Num vasto conjunto de crónicas que publica na revista *ABC* (entre 12 de Maio 1927 e 9 de Agosto de 1928), sob o título genérico de “Boémias Teatrais: Coisas arrancadas ao passado e trazidas ao presente para serem lidas no futuro”, Penha Coutinho procura fazer uma espécie de retrospectiva dos teatros de feira mas estabelece um começo – 1870 (Feira de Belém) –, deixando de parte os teatros anteriores, por, em seu entender, pouco assunto fornecerem no que verdadeiramente diz respeito à arte dramática. As crónicas reflectem a vivência que o autor teve enquanto dramaturgo e encenador nos teatros posteriores, naqueles que, progressivamente, foram substituindo a tradição dos arlequins, sendo esse o único modelo que reconhece como teatro: as barracas que nas feiras passaram a apresentar espectáculos em tudo semelhantes aos dos teatros da cidade.

Procurando ser depreciativos, alguns apelidam-no de popular (sinónimo, por aqueles dias, de divertimento inferior), escarnecendo-lhe as condições (por norma bastante más) e os espectáculos (que também não primavam pela qualidade nem dos actores, nem dos cenários ou dos figurinos), mas havia também quem lhes elogiasse a singularidade. Pinheiro Chagas, por exemplo, mostrava-se um fiel adepto, conhecedor e defensor da tradição dos arlequins. Num folhetim publicado no periódico *Diário Ilustrado*, em 1872, faz eco do seu descontentamento em relação à evolução que

começava a vislumbrar nos teatros que se apresentavam nas feiras. O escritor e jornalista descreve, com bastante desânimo, a sua ida a um teatro na Feira das Amoreiras:

A companhia tradicional do *Roman Comique*, principia a perder os seus hábitos boémios e aspira a estar no seio da nossa civilização burguesa. Fui, como sempre costumo, a uma das barracas teatrais da feira. Saí de lá quase a chorar. No tablado exterior já não encontrei o meu saudoso palhaço com a cara enfarinhada e os esgares que faziam morrer de riso a turba dos basbaques.

Já não tocavam corneta de chaves as atrizes, e o director da companhia já não ousava ele próprio atormentar o bombo com as suas mãos robustas. Uma filarmónica paga, de boné de pala e calça branca, atraía o respeitável com as suas harmonias. Entrei! Iluminação de petroline, pano de boca em vez de cortina de chita! As atrizes na plateia, nas peças em que não entravam, com simples vestidos vulgares, em vez das saias com lantejoulas e dos corpetes de saltimbancos. Cenas cómicas no palco. Uma desolação, enfim! (*Diário Ilustrado*, 17-07-1872: 1)

Por burguês entendia Pinheiro Chagas o teatro que nas feiras se aprimorava, substituindo as desorganizadas e barulhentas paradas por afinadas e arrumadas filarmónicas, melhorando as condições, abrilhantando as decorações e abandonando quase por completo a antiga tradição dos saltimbancos (de palhaços e arlequins e atrizes de corpete e saia de lantejoulas), substituída por repertório em tudo semelhante ao dos palcos da cidade (Fig. 2). Também Gervásio Lobato (dramaturgo e cronista) se insurge contra o aprimoramento das feiras e dos seus divertimentos numa crónica na revista *Ocidente*, em 1881:

Uma feira com as suas barracas – teatros onde as *maisonnettes* grunhem farsas grotescas, onde os palhaços fazem estourar de riso com as suas sensaborias, onde se representam dramas sentimentais e terríveis, que encham os ecos de gargalhadas, numa feira com as suas casas de pasto, onde a lista é a língua do galego e a conta se faz a giz nas mesas gordurentas, compreende-se: é um parêntesis extraordinário, funambulesco na nossa vida de todos os dias, é uma variante pândega da seriedade grave dos nossos hábitos lisboetas.

Agora ir a gente a uma feira, em busca de diversões, e encontrar um restaurante com criados engravatados, listas impressas, copiadas pelas do Restaurant Club e do Restaurant Central, com a diferença das comidas serem mais mal feitas, mas também mais caras; entrar num teatro e esbarrar com uma orquestra sisuda, que desafina metodicamente como a orquestra do Ginásio ou do D. Maria, com uns actores que tomam a sério os seus papéis, e que representam tão mal, quanto é delicado da parte de um artista que se presa, umas comédias destinadas a fazer-nos rir, e que nos fazem adormecer, é inconcebível, insuportável, inatural. (*Ocidente*, 11-08-1881: 178).

Embora se movimentassem no seio da mais distinta sociedade, Pinheiro Chagas e Gervásio Lobato não se abstinham de frequentar as feiras e os seus teatros, procurando neles algo bem distante das comédias que se repetiam no Teatro do Ginásio ou dos

melodramas do Teatro do Príncipe Real, e defendendo a manutenção do que consideravam ser uma tradição a preservar: um teatro essencialmente circense, com os muito apreciados funâmbulos, ginastas e prestidigitadores, mas também com os inevitáveis cómicos e bailarinas que usavam da declamação, da música, da mímica e da dança para contar as suas histórias. Um teatro sem género, que tal como o teatro de feira em França, misturava linguagens, épocas e tradições, em espírito de pura irreverência, onde as acrobacias e as palhaçadas se misturavam com a sátira, o sarcasmo e a ironia, em farsas bem dispostas, pequenas paródias ou inventivas pantomimas.

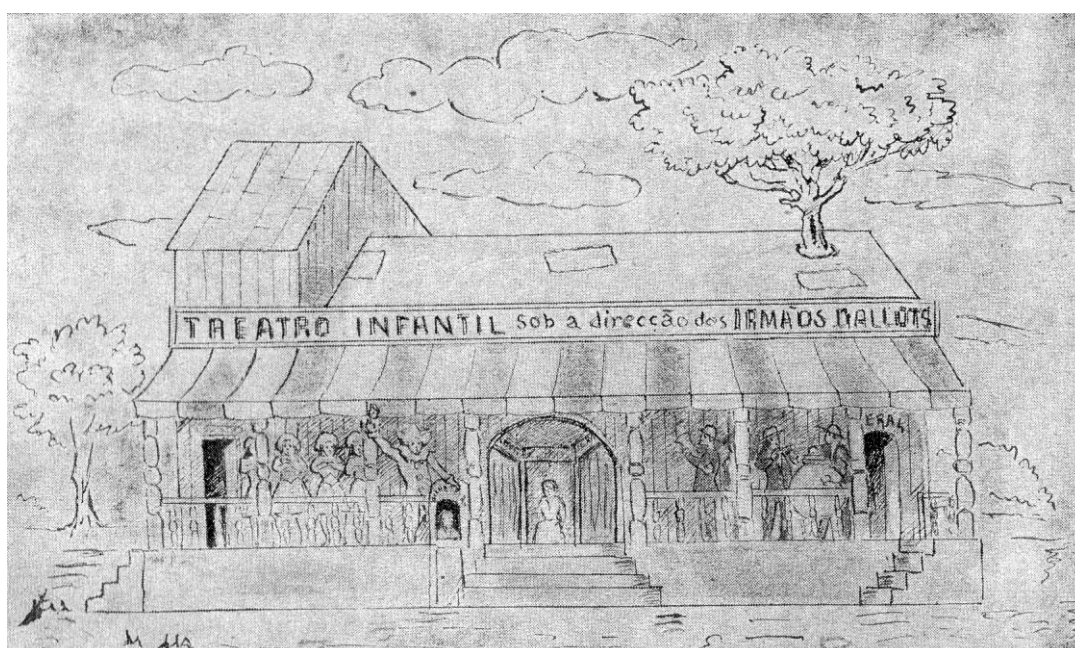


Figura 2: A parada ordenada de um teatro de feira, ABC, 19.08.1928

Vários cronistas e folhetinistas, que frequentaram as feiras naqueles tempos, recordam os primitivos teatros, as suas paradas e a algazarra que se instalava com o chamamento dos palhaços e arlequins como acontece com Júlio César Machado:

- *Entrar, senhores! Entrar!...* grita lá de cima, do alto do corrimão do proscénio da parada, um arlequim de boa voz, meio pendurado no ar, irmão dos cometas e das estrelas, passeando no éter como os deuses, e berrando a seguinte frase, singela e grande
- *Esta é a barraca frequentada pelas damas diplomáticas!...*
- (...)
- *Vai principiar, senhores!*
- *Já vai tocar-se a grrrande sinfonia, e dar começo ao espectáculo!*

– *Toca a música!* berra um d’esses Cíceros da feira, rompendo em eloquência. *Compram os seus bilhetes, senhores; a função hoje é a melhor. Admirável! É admirável! Entram todos os artistas da companhia.*

É um delírio. As três barracas da entrada (...) abalam-se de júbilo e de bulha! É a metralha toda do motim musical, abrindo com os latões, que são o artigo de fundo da harmonia, *trrrão, tão tão*, até já não haver forças para tocar o rufo, e assoar com os beijos o nariz de pau de pifano!...

E o palhaço grita ainda por cima daquela inferneira:

– *Entrem senhores! Aproveitem os poucos lugares que ainda há e passem a tomar assento no meio da numerosa e escolhida sociedade, que está lá dentro à espera de que vá o pano acima!* (Machado, 1873: 195–196)

Com o passar do tempo, o progresso e os seus melhoramentos materiais foram invadindo as feiras e os seus teatros, aprimorando barracas e companhias, que passaram a oferecer “novidades” requentadas dos palcos citadinos populares. Os teatros D. Afonso e D. Luís (Figs. 3 e 4) foram os primeiros a apresentar repertório exclusivamente declamado, aparecendo o primeiro em 1870, na Feira de Belém, como teatro de arlequins (dirigido pelos irmãos Dallot, dois franceses que exploraram em Portugal várias barracas de feira), transformando-se no ano seguinte em teatro de repertório declamado. Quanto ao teatro D. Luís, inaugurado em 1872, é assumidamente, desde a abertura, um teatro de repertório declamado. Estes espaços determinariam uma alteração em relação ao modelo que até então vigorava nos teatros de feira, com a progressiva adequação das barracas, das companhias e dos espectáculos ao modelo dos teatros permanentes.

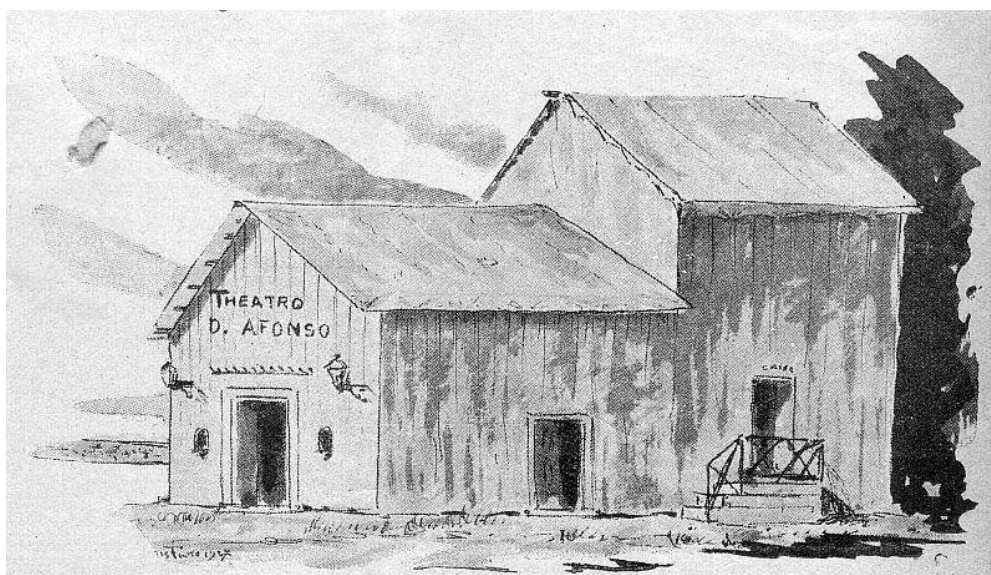


Figura 3: Teatro D. Afonso, ilustração de Eduardo Reis Júnior, *ABC*, 19-05-1927

Quando decidiram fazer à feira (e aos seus teatros) o que já tinham feito ao Carnaval, ou seja, civilizá-la, escreve Alfredo de Mesquita (cronista bem conhecedor dos costumes da capital), deitaram-na a perder: “[D]eram-lhe asseio, até lhe deram luxo, mas esqueceram-se de que os afeiçoados só a queriam como ela sempre tinha sido – pobrete mas alegrete” (1994: 103). As pilecas de olho morto, continua o cronista, “que a gente cavalgava em osso por um vintém, e em que andava trinta vezes à roda, agarrando-se-lhes às orelhas, tornaram-se corséis fogosos” e nos teatros, “onde cada qual se acomodava como melhor podia, puseram *fauteuils*, e marcaram dia certo na semana para espectáculo dedicado à gente janota” (Mesquita, 1994: 103–104).

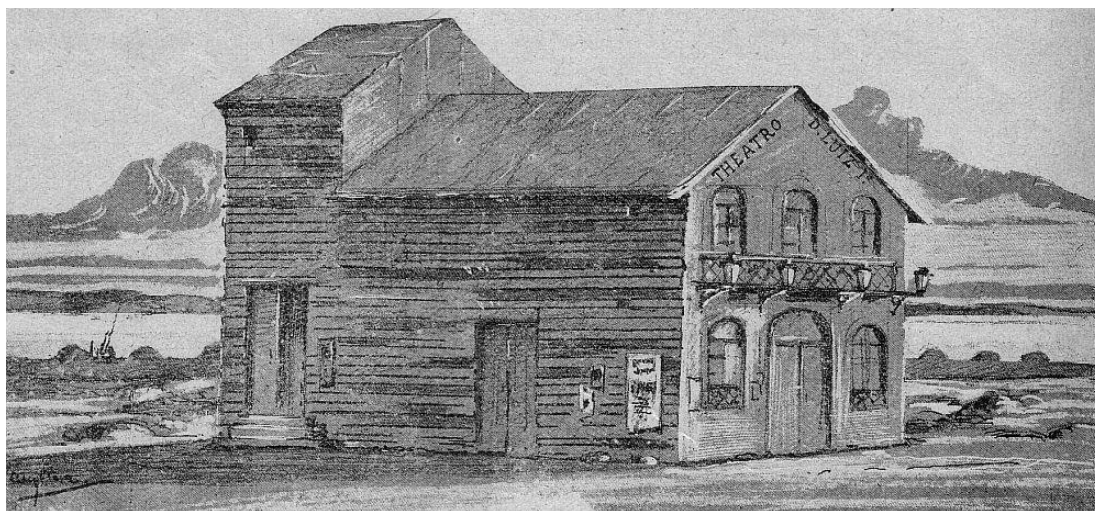


Figura 4: Teatro D. Luís, ilustração de Augusto Pina, *ABC*, 26.05.1927

Estas personalidades, pertencentes à classe dita erudita, parecem defender, nas suas crónicas, a manutenção nas feiras de uma espécie de “genuíno popular” – um teatro que não sofresse as influências do progresso e que mantivesse as tradições de outros tempos, criticando, no caso de Pinheiro Chagas, o “aburguesamento” não apenas dos teatros de feira mas da cultura e da sociedade em geral. O jornalista critica igualmente algumas opções artísticas e arquitectónicas dos tempos que corriam, num folhetim em que defende uma tradição (que já considera passada) dos teatros de feira – a tradição dos arlequins – como a única digna de ser considerada verdadeiramente popular e digna de ser mantida. Na mesma linha, Gervásio Lobato defende a singularidade das feiras e dos seus teatros, dos tempos em que não procuravam copiar



o que se representava ou comia nos mais ou menos requintados teatros ou restaurantes citadinos.

Neste caso, a frequência dos teatros de feira mostra-se intimamente ligada não a questões económicas (já que todos frequentavam igualmente os camarotes do Teatro de S. Carlos) mas à procura desse teatro de contornos diferentes, próximo do divertimento carnavalesco de que nos fala Mikhail Bakhtin. Na Idade Média, segundo Bakhtin, as celebrações carnavalescas ignoravam a distinção entre actores e espectadores e também o próprio palco (mesmo na sua forma embrionária). Os espectadores não assistiam ao Carnaval, viviam-no: “[O] carnaval não era uma forma artística de espectáculo teatral, mas uma forma concreta (embora provisória) da própria vida, que não era simplesmente representada no palco, antes, pelo contrário, vivida enquanto durava o carnaval” (Bakhtin, 1987: 6). Nos teatros de feira, antes da referida “civilização”, as regras dos restantes espaços teatrais não passavam da porta de entrada, inibidas por uma irregular balbúrdia e desnorteadas pela cumplicidade patente entre o palco e a plateia, não se percebendo exactamente onde é que o verdadeiro espectáculo acontecia. Actores e público, segundo refere Alfredo de Mesquita, “entendiam-se às mil maravilhas, desfaziam-se em mútuas complacências. O actor tinha, por exemplo uma decidida veia cómica; mas ao público apetecia, certa noite, que ele, em vez de o fazer rir, o fizesse chorar. E o actor, sem pestanejar, despiase do saloio lorpa para se encarnar no pai nobre com imenso gosto” (Mesquita, 1994: 108). Mais do que uma barraca, no entender de Pinheiro Chagas, o teatro de feira era um monumento histórico: “a gente, quando ali entrava, sentia-se de novo nas épocas primitivas: “Víamos ressuscitar diante dos nossos olhos a turba alegre das farsas e das *soties* da meia idade, os truões dos nossos *arremedilhos* e *escarneos*, e os clowns de Shakespeare” (*Diário Ilustrado*, 17-07-1872: 1). Segundo Bakhtin, durante o Carnaval era a própria vida que se representava e interpretava, sem cenário, sem palco, sem actores, sem espectadores, ou seja, sem os atributos específicos de todo o espectáculo teatral (1987: 7). Nos teatros de feira, era esse olhar desregrado sobre a vida e a arte que muitos procuravam, distante da regularidade que imperava nas manifestações teatrais e nas manifestações artísticas em geral.

Bem longe do entendimento de divertimento inferior (que vigorava na altura), destinado às classes menos abonadas e (também por isso) consideradas incapazes de apreciar a cultura erudita, estes autores encaram o teatro de feira como algo que não necessita de compreensão, porque não se rege por essas regras. O critério de qualidade (alta qualidade) não se aplica a este género de manifestações, ou seja, não interessa se é bom ou mau, interessa o que se apresenta e a forma como é feito (é esse o elemento

distintivo), permitindo aos espectadores um relacionamento em tudo diferente com as referidas representações.

De resto, por aqueles dias, o teatro continuava a ser encarado, acima de tudo, como divertimento ou espaço de convívio social, ou seja, a grande maioria ia ao teatro para ver e ser visto ou até mesmo para tratar de negócios:

Vai-se ao teatro passar um pouco a noite, ver uma mulher que nos interessa, combinar um juro com o agiota, acompanhar uma senhora, ou – quando há um drama bem pungente – para rir, como se lê um necrológio para se ficar de bom humor. Não se vai assistir ao desenvolvimento de uma ideia; não se vai sequer assistir à acção de um sentimento.

Vai-se, como ao Passeio, em noites de calor, para estar. No entanto, como é necessário que, quando se ergue o pano, se movam algumas figuras e se troquem alguns diálogos – tem por isso de existir em Portugal uma literatura dramática.

(...)

O público vai ao teatro passar a noite. O teatro entre nós não é uma curiosidade de espírito, é um ócio de sociedade. O lisboeta, em lugar de salões, que não há – toma uma cadeira de plateia, que se vende. Põe a melhor gravata, as senhoras penteiam-se, e é uma sala, uma *soirée*, um *raout*, ou mais nacionalmente uma assembleia (Queirós, 1946: 29-30).

Mesmo no Teatro de São Carlos, por onde passavam as maiores celebridades do mundo lírico e se cantavam as obras de maior êxito, contavam-se pelos dedos os verdadeiros apreciadores da arte, sendo a maior frequência “para exibição pedantesca, para saber novidades, para tratar negócios ou discutir política” (Bastos, 1947: 112). A distinção da classe (que para Pierre Bourdieu se faz também pela distinção cultural), fazia-se mais pela frequência do espaço (ponto de encontro da aristocracia e da burguesia, de políticos e homens de letras e de todos os que aspiravam a entrar na alta roda da sociedade), do que por uma estética do gosto a ele associada, com os verdadeiros amantes da música perdidos nas últimas ordens (quase escondidos), arrastando as suas calças coçadas e baratas. Na plateia, no balcão e nos camarotes sentavam-se os espectadores de luxo, que vezes sem conta nem sabiam ao que iam.

A dificuldade de acesso à cultura erudita não estava relacionada com o seu entendimento (muitos dos supostamente eruditos não sabiam, por vezes, qual a ópera que se cantava numa certa noite), mas sim com questões económicas já que, de facto, era extremamente difícil à população mais desfavorecida ter dinheiro para as óperas do S. Carlos ou para as récitas elegantes do D. Maria. Inversamente, os teatros de feira eram frequentados quer pelas classes populares quer também pela sociedade elegante e erudita, por neles experienciarem o genuíno popular de que eram defensores (uns) ou por não terem mais onde se divertir, nos meses mais quentes do ano, sendo as feiras e os seus teatros sinónimo de entretenimento barato, fresco e divertido.

Carlos Malheiro Dias, director e cronista da conhecida revista *Ilustração Portuguesa*, que não se mostrava particular apreciador dos divertimentos das barracas de madeira, não hesita, no entanto, em os considerar um dos poucos atractivos que a capital dispunha durante os meses de Verão, altura em que praticamente todos os teatros da cidade fechavam as portas para que as suas companhias rumassem em digressão à província ou ao Brasil. Depois das criadas, dos guardas municipais e dos operários (o público que maioritariamente frequentava as feiras e os seus divertimentos) “os homens arriscaram-se a ir espreitar” e pouco tempo depois, nesses teatros provisórios, começaram também “a aparecer chapéus de senhora”, referência clara à sua frequência por parte da sociedade elegante. Foi então, no entender do cronista, “que o lisboeta compreendeu que, por um preço módico, podia ter um espectáculo divertido, que não lhe exigia o suplício de permanecer uma noite inteira numa sala sufocante de teatro, na incómoda imobilidade de uma cadeira, ou na cela sombria de um camarote” (Dias, 1907: 268). Ao Teatro de S. Carlos continuariam a ir para “ver e ser vistos”, mas ninguém os impediria de verdadeiramente apreciar as singelas mas divertidas representações populares, principalmente nos meses em que as companhias dos teatros fixos se transformavam em “ambulantes”, apresentando na província as maravilhas da sua arte. Assim, não era de estranhar que, no Verão de 1908, pouco tempo depois do regicídio, pelas ruas íngremes da Feira de Agosto, Carlos Malheiro Dias observe uma multidão “pitoresca e heterogénea, onde os populares acotovelavam as senhoras do *carnet mondain* do *Diário Ilustrado*” e o xaile de franjas se prendia aos colchetes dos vestidos Império do *Paris em Lisboa* (uma das mais concorridas lojas da moda) (s.d.: 74–75).

Na mais aristocrática sala de teatro da capital, o Teatro de S. Carlos, os públicos não se misturavam, é certo, nem noutros teatros elegantes, como o D. Maria II ou o D. Amélia (neste último caso a partir de finais do século XIX), mas o mesmo não se verificava com os espectáculos ditos populares, como era o caso dos teatros de feira, onde as classes se podiam distinguir pelo porte, pelo vestuário e pelos adereços, mas não pela forma como apreciavam esses espaços e as suas representações. Entendido como divertimento menor, o teatro de feira (destinado ao povo) afastava muitos eruditos mas não aqueles que encontravam neles o ‘genuíno popular’ de uma prática ancestral, um teatro onde não se vislumbravam as influências do progresso e onde prevalecia o espírito carnavalesco, com actores e público a misturarem-se numa saudável promiscuidade, unidos em verdadeira comunhão. E quando nas feiras os teatros se aprimoraram e passaram a apresentar repertórios declamados, os eruditos deixaram de lá encontrar o genuíno popular mas outros descobriram neles genuína

diversão para os meses quentes do ano, podendo também ali ostentar estatutos e elegâncias.

### **Obras citadas**

A.B.C. (1885) A Feira de Belém. *Ocidente*, 1 Outubro, 219.

Bakhtin M (1987) *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Editora Hucitec.

Bastos S (1947) *Lisboa Velha, sessenta anos de recordações: 1850 a 1910*. Lisboa: Oficinas Gráficas da Câmara Municipal de Lisboa.

Chagas P (1872) Um teatro na feira das Amoreiras. *Diário Ilustrado*, 17 Julho, 1.

Costa M M (1950) *Feiras e outros divertimentos populares de Lisboa*. Lisboa: Município de Lisboa.

Dias C M (1907) *Cartas de Lisboa* (3.<sup>a</sup> Série). Lisboa: Livraria Clássica.

Dias CM (s.d.) *Em redor de um grande drama: Subsídios para a história da sociedade portuguesa: 1908–1911*. Lisboa: Aillaud & Bertrand; Rio de Janeiro: Liv. Francisco Alves.

Coutinho P (1927-1928) Boémias Teatrais – Coisas arrancadas ao passado e trazidas ao presente para serem lidas no futuro. *ABC* (vários números).

Lobato G (1881) Crónica Ocidental. *Ocidente*, 11 Maio, 178.

Machado J C (1873) *Manhãs e Noites*. Lisboa: Livraria Moderna.

Mesquita A (1994) *Alfacinhas*, 2.<sup>a</sup> ed. (1.<sup>a</sup> ed. 1910). Lisboa: Vega.

Queirós E (1946) *Uma campanha alegre I*, 6.<sup>a</sup> ed. Porto: Lello & Irmão Editores.